



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Performans, który wymknął się spod kontroli : relacje "intymnego" z "publicznym" w zamachach z 11 września

Author: Jacek Mikołajczyk

Citation style: Mikołajczyk Jacek. (2015). Performans, który wymknął się spod kontroli : relacje "intymnego" z "publicznym" w zamachach z 11 września. W: E. Wąchocka (red.), "Intymne - prywatne - publiczne" (S. 195-218). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Jacek Mikołajczyk

Performans, który wymknął się spod kontroli Relacje „intymnego” z „publicznym” w zamachach z 11 września

Samuel Weber przełomowości zamachów z 11 września upatruje w upublicznieniu przemocy, jakie w ich wyniku dokonało się w Ameryce. Według niego, przed granicznym 2001 rokiem „przemoc w Stanach Zjednoczonych przedstawiano na ogół [...] jako sprawę prywatną, dokonywaną albo przez zdesperowane bądź obłąkane jednostki (*individuals*), albo przeciw nim [podkr. w oryginale]”¹. Upadek wież World Trade Center oznaczał wyraźną zmianę akcentów w ramach sieci współzależności wyznaczających poczucie bezpieczeństwa jednostki w społeczeństwie — ze sfery prywatnej w publiczną. Różnicę między przemocą „kryminalną” a „terrorystyczną” Weber widzi w tym, że celem tej ostatniej „jest przerwanie i zniszczenie samej tkanki społeczeństwa”². Istotę czynu kryminalnego stanowi przekroczenie zasad dyktujących organizację szeroko lub wąsko pojętej społeczności, z pełną jednak świadomością prawomocności tych zasad, których naruszenia dokonuje się ze względu na partykularny interes jednostki. Wykroczenie przeciw zasadzie paradoksalnie funkcjonuje jako jej legitymizacja. Z kolei akt terroryzmu skierowany jest przeciw samym podstawom, na których

¹ S. WEBER: „Wojna”, „terroryzm”, „spektakl”: o wieżach i jaskiniach. W: IDEM: *Teatralność jako medium*. Przeł. J. BURZYŃSKI. Kraków 2009, s. 382.

² Ibidem.

opierają się struktury społeczne, podważa wyznawane w ramach danej społeczności wartości, dąży do ich destrukcji i zastąpienia własnym systemem aksjologicznym, najczęściej radykalnie odmiennym od podważanego. Burzy prywatne poczucie bezpieczeństwa w imię negacji takiej, a nie innej organizacji tego, co publiczne, wykorzystując przy tym potencjał terroryzmu jako kanału komunikacyjnego, w którym najbardziej intymne doznania — cierpienie ofiar, strach szeregowych członków wspólnoty — zostają upublicznione w celu dobitnego wyartykułowania przekazu wymierzonego w trwałe elementy porządku. To, co intymne i prywatne, w ramach aktu terroru służy zatem jako oręż wymierzony w to, co publiczne, a współzależności między tymi dwoma poziomami antypaństwowej przemocy wyznaczają pole ekspansji terroryzmu jako skutecznej strategii społecznej i politycznej destrukcji. Terror, strach, przerażenie przeradzają się w terroryzm — maszynę zorganizowanej przemocy, siejącą zniszczenie na froncie walki skrajnie różnych, zwalczających się ideologii. Tymi właśnie współzależnościami chciałbym się zająć w niniejszym tekście, opisując je w kontekście zamachów z 11 września i z wykorzystaniem kategorii związanych z „widowiskowością”, ze „spektakularnością”, z „teatralnością” terroryzmu — zaprezentować, jak w konkretnych okolicznościach medialna performatywność aktu przemocy przenosi to, co prywatne i intymne, w sferę publiczną, prywatny terror zamieniając w publiczny terroryzm, oraz w jaki sposób zbiorowa reakcja na terror sublimuje się we wtórnych performansach służących rekonstrukcji podważanego porządku społecznego.

Terroryzm — komunikacja „terroru”

Bartosz Bolechów w książce *Terroryzm. Aktorzy, statyści, widownie*, podstawowym polskojęzycznym opracowaniu porządkującym kategorie związane z terroryzmem, definiuje terroryzm w następujący sposób:

Terroryzm to wywołująca lęk metoda powtarzalnych aktów przemocy, motywowana politycznie, stosowana przeciwko celom niewalczącym, gdzie, w odróżnieniu od innych form przemocy politycznej, bezpośredni cel ataku nie jest celem głównym. Cele bezpośrednie wybierane są losowo (oportunistycznie) lub selektywnie (cele reprezentatywne bądź symboliczne) i służą jako generatory komunikatów. Terroryzm jest zatem formą manipulacji psychologicznej i formą opartej na przemocy komunikacji pomiędzy terrorystami a ich audytoriami, za pośrednictwem ofiar. Audytoria mają przy tym stać się obiektem terroru (gdy chodzi o zastraszanie), żądań (gdy chodzi o wymuszanie) lub uwagi (gdy chodzi o propagandę)³.

W definicji tej, będącej, jak zastrzega sam autor, zmodyfikowaną wersją definicji Alexa Schmida i Alberta Jongmana, pojawiają się kategorie w znacznym stopniu pozwalające wyróżnić terroryzm z morza zjawisk związanych z przemocą polityczną — powtarzalność, cele niewalczące (w innych definicjach nazywane czasem mniej trafnie „niewinnymi ofiarami”), losowość bądź reprezentatywność celów przemocy. Każdą z nich można poddać — i w refleksji naukowej nad zjawiskiem poddawano — krytyce, z czego oczywiście autor doskonale zdaje sobie sprawę. „Terroryzm” należy do pojęć trudno definiowalnych, między innymi dlatego, że jego historyczne przejawy charakteryzuje ogromna dynamika, wskutek czego wymyka się on sztywnym podziałom, wynikającym z obrazu właściwego dla danego okresu historycznego. W definicji Bolechowa odróżnienie terroryzmu od zjawisk pokrewnych umożliwia jednak przede wszystkim swego rodzaju dwuetapowa struktura aktów przemocy podejmowanych przez terrorystów, podział na bezpośrednie i główne cele ich ataków, które niekoniecznie muszą być z sobą tożsame. Bolechów pierwsze z nich opisuje jako „generatory komunikatów”, swoiste nośniki przekazu, którego dalekosiężnym celem jest szersze „audytorium”, właściwy adresat przemocy. Terroryzm w tym ujęciu staje się aktem komunikacji, swoistym „spektaklem medialnym”, w którym widowiskowość aktu przemocy zapewnia uwagę szero-

³ B. BOLECHÓW: *Terroryzm. Aktorzy, statysty, widzowie*. Warszawa 2010, s. 9.

kiego audytorium — zróżnicowanego zresztą, jeśli chodzi o sam stosunek do „sprawy”, w której imię walczą terroryści. „Widzowie” mogą być zarówno jej zwolennikami (terroryzm służy w tym wypadku propagandzie), jak i przeciwnikami, mającymi mniej (zastraszanie członków danej społeczności) lub bardziej (wywieranie presji na jej przedstawicieli) bezpośredni wpływ na przebieg politycznych wypadków.

Bruce Hoffman zwraca uwagę, że terroryzm można postrzegać „jako akt przemocy zaplanowany tak, by zwrócić uwagę i dzięki zdobytemu rozgłosowi przekazać odpowiednie przesłanie”⁴. Pośrednikiem, kanałem komunikacyjnym między terrorystami a ostatecznymi adresatami ich komunikatu są przede wszystkim współczesne media informacyjne, które „jako główne źródło wiadomości o podobnych działaniach odgrywają zasadniczą rolę w kalkulacjach terrorystów”⁵. Hoffman przytacza znaną wypowiedź Benjamina Netanjahu, który stwierdził, że „nierelacjonowane w mediach akty terroryzmu przypominałyby przysłowiowe drzewo padające w milczącym lesie”⁶. To media służą więc za główne ogniwo między dwoma etapami terrorystycznego aktu przemocy, co zresztą muszą brać pod uwagę sami sprawcy tych ataków, już na etapie planowania uwzględniając ich medialny aspekt. Sugeruje to pewną dwuznaczność w relacjach między terrorystami a mediami, które opisywane są czasem jako rodzaj bliskiej symbiozy, co może przybierać skrajną formę przedstawiania współczesnych mediów informacyjnych jako niemalże współsprawców ataków terrorystycznych. Tak czy inaczej, przekłada się to na widowiskowość tych ostatnich, na staranne uwzględnianie przez sprawców ich potencjału jako spektakli medialnych, co już w 1974 roku zauważył Brian Jenkins, kwitując tę współzależność krótkim i nośnym stwierdzeniem: „Terroryzm to teatr”⁷.

⁴ B. HOFFMAN: *Oblicza terroryzmu*. Przeł. H. PAWLIKOWSKA-GANNON. Warszawa 1999, s. 125.

⁵ Ibidem, s. 126.

⁶ Cyt. za: ibidem, s. 137.

⁷ Cyt. za: ibidem, s. 126.

Co do „spektakularności”, „widowiskowości”, „teatralności” współczesnego terroryzmu trudno wysuwać zastrzeżenia, problemem może być za to umiejscowienie poszczególnych elementów terrorystycznego „spektaklu”, jeśli „teatr terroryzmu” uznamy za coś więcej niż atrakcyjną metaforę. Cytowany we wstępie Samuel Weber ukonkretnił tę kategorię, odwołując się do pojęcia „społeczeństwo spektaklu” Guya Deborda. Koncentrując się na Debordowskim definiowaniu spektaklu w relacji „sceny lub scenerii” do „miejsca widzów lub publiczności”⁸, podkreślił znaczenie „gry wobec widzów”, których — ciągle w duchu Debordowskim — w tym wypadku ściśle umiejscowił jako „telewidzów, których jako towary sprzedano reklamodawcom, rzeczywistym klientom narodowych i międzynarodowych mediów”⁹. Usytuowanie „spektaklowości” terroryzmu właśnie w przestrzeni „relacji” między autorem przekazu a odbiorcą w procesie komunikacji, jakim jest akt terroryzmu, a nie jedynie w „spektakularności” transmitowanych przez media obrazów, zbliża nas do performatywnych ujęć terroryzmu — kolejnej propozycji pojawiającej się we współczesnej refleksji nad tym zjawiskiem.

Richard Schechner, analizując w *Performatyce* dżihad i terroryzm jako performanse, ten pierwszy opisuje jako współczesną wojnę cywilizacji, w której ten drugi stanowi narzędzie walki. Odwołuje się do tradycyjnych ujęć terroryzmu jako broni mniejszości, wykorzystującej opisywany potencjał mediów jako kanału komunikacyjnego. Co istotne, zwraca uwagę na dramatyzację wydarzeń — ich „układanie w narrację po to, by pozyskać jak najszerszą uwagę”¹⁰. Konieczność medialności przekazu nie tylko wymusza dążenie do spektakularności aktów terrorystycznych — którą zresztą w wypadku 11 września terrorystom bez wątpienia udało się osiągnąć — ale i do wzorowania komunikatu na współczesnych przekazach medialnych.

⁸ S. WEBER: „Wojna”, „terroryzm”, „spektakl”..., s. 386.

⁹ Ibidem, s. 387.

¹⁰ R. SCHECHNER: *Performatyka. Wstęp*. Przeł. T. KUBIKOWSKI. Wrocław 2006, s. 311.

W czasie ataku na WTC — pisze Schechner — świat otrzymał darmowy bilet na medialny „reality show” [...]. Obrazy eksplodujących i płonących budynków zadziwiająco przypominały kadry z *Płonącego wieżowca* i innych filmów katastroficznych, w których przerażony, spanikowany tłum ucieka głębokimi ulicami Manhattanu przed pożogą, dymem i odłamkami¹¹.

„Dramatyzację” przekazu 11 września Schechner opisuje zarówno w skali mikro, dostrzegając, w jaki sposób obrazy pojawiające się w mediach na różnych poziomach komponowane są w odniesieniu do funkcjonujących w sferze kulturowej tekstów, jak i makro, zauważając, że obie strony globalnego konfliktu „sprowadzają złożoną sytuację do performatywu albo-albo, określając przeciwną stronę jako »zło«. Kategorie takie, jak »dobro« i »zło«, określenia takie, jak »tragedia« i »dżihad«, przywołują wysoce teatralny konflikt protagonisty z antagonistą”¹².

11 września, jak zauważa również Schechner, wygenerował jednak nie tylko performanse związane z samym atakiem na WTC, ale przede wszystkim dał początek szeregowi performansów politycznych spod znaku „wojny przeciw terrorowi”. Ich analizie Jenny Hughes poświęciła pracę *Performance in a Time of Terror*¹³. Opierając się na kategorii „płynnych czasów” Zygmunta Baumana¹⁴, opisała, w jaki sposób „dramatyzacje zagrożenia [...] życia oraz prowokowane przez nie postawy agresji i obrony zawężają warunki, w których krytyczne, kreatywne odpowiedzi na przemoc mogą być formułowane przez artystów”¹⁵. Dowody przedstawione jako argumenty wspierające ogłoszenie wojny przeciw terrorowi miały charakter „starannie wypracowanych, choć łatwych do zakwestionowania performansów”, podobnie jak „wojskowe próby »prewencyjnych« scenariuszy ataku i obrony, spektakularna przemoc, zrytualizowane

¹¹ Ibidem, s. 317.

¹² Ibidem, s. 313.

¹³ J. HUGHES: *Performance in a Time of Terror*. Manchester—New York 2011.

¹⁴ Zob. Z. BAUMAN: *Płynne czasy. Życie w epoce niepewności*. Przeł. M. ŻAKOWSKI. Warszawa 2007.

¹⁵ Ibidem, s. 9.

upokarzanie i torturowanie więźniów wojennych oraz melodramatyczne relacjonowanie przez media agresji dokonanej przez przeciwnika i wynikającej z niej bezbronności »Zachodu«¹⁶.

Hughes odwołała się również do szerzej pojętych związków z performansem samego terroru, chronologicznie i pojęciowo znacznie wykraczających poza ramy wyznaczone przez historię terroryzmu¹⁷. Terror poprzedza bowiem terroryzm, który, jak zauważa Anthony Kubiak, „nie istnieje przed pojawieniem się obrazu medialnego, istnieje dopiero później jako obraz medialny w kulturze”¹⁸. Kubiak analizuje kategorię terroru jako pojęcie estetyczne, uznając je za żywioł prototeatralny i śledząc jego obecność w myśli antycznej jeszcze przed pojawieniem się teatru w formie „właściwego” teatralnego spektaklu. Terror, podobnie jak *katharsis*, według niego

nie jest fenomenem ani obiektywnym, ani subiektywnym, ale manifestacją fundamentalnego i brutalnego wyparcia lub zniknięcia podmiotu i jego bólu w innej przestrzeni — represywnego Innego lub Realnego. Intensywność tej straty wywołuje utratę tożsamości: upadek przedmiotu/podmiotu w trzeciej kategorii — Nieokreśloności¹⁹.

Terror poprzedza więc *katharsis*, które rodzi się właśnie z niego i ma stanowić lek na spowodowaną przezeń sfragmentaryzowaną świadomość. Performans byłby zatem rodzajem emanacji terroru, w której jednocześnie może dokonać się jego oczyszczenie. Z kolei Terry Eagleton w eseju *Święty terror* silnie wiąże kategorię terroru z żywiołem dionizyjskim, analizując ją jako niezbywalny element tego, co święte.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Początków terroryzmu jako strategii działań politycznych zazwyczaj upatruje się w rewolucyjnym terrorze jakobinów w czasie Wielkiej Rewolucji Francuskiej.

¹⁸ A. KUBIAK: *Stages of Terror: Terrorism, Ideology, and Coercion as Theatre History*. Bloomington 1991, s. 1.

¹⁹ Ibidem, s. 19.

Słowo *sacer* — jak podkreśla — może oznaczać zarówno „błogosławiony”, jak i „przeklęty”, święty i napiętnowany, a w starożytności terror przybierał postać tak kreatywną, jak też destrukcyjną, życiodajną, ale i śmiertelność²⁰.

Terror jako „strach nie do wytrzymania” jest więc żywiołem wplecionym w konstrukcję człowieka jako istoty ludzkiej, a utożsamiany z „naturą” stanowi lustrzane odbicie zracjonalizowanej kultury. Eagleton analizuje go jako element niezbędny w całościowej konstrukcji psychofizyczno-kulturowej jednostki, którego wypieranie przynosi jak najfatalniejsze skutki. „Żadna forma panowania czy rozumu nie może rozkwitnąć, jeżeli nie uszanuje nieracjonalnych czynników, jakie leżą u jej podstaw”²¹.

Analizowane przez Eagletona czy Kubiaka pojęcie pierwotnego terroru pozwala opisać zamachy z 11 września, kierując uwagę na ich wyjątkowość w skali historycznej, która z kolei przekłada się na ich performatywność, i to na kilku poziomach. Cristina Archetti w swojej znakomitej książce *Understanding Terrorism in the Age of Global Media...*, podejmując próbę zdefiniowania terroryzmu, z uwzględnieniem najnowszych osiągnięć badań nad komunikacją, osłabia nacisk kładziony zazwyczaj w tym wypadku na kategorie związane z przemocą, przenosząc go na „wyobrażony »dystans« pomiędzy politycznymi roszczeniami danej grupy ekstremistów oraz obrazem świata podzielanym przez większość”²². „Sprawa”, o którą walczą terroryści, na osi poglądów, uszeregowanych od łagodnej krytyki akceptowalnej w ramach danego systemu do radykalnego podważania samych jego podstaw, musi się sytuować w przestrzeni sąsiadującej z tym drugim biegunem, stwarzając wyraźnie odczuwalne, uświadomione zagrożenie obrazu świata i poczucia tożsamości reprezentantów danej społeczności. Dodajmy, że chodzi przy tym o zagrożenie radykalne, zapowiadające możliwość zagłady świata w postaci, w jakiej funkcjonował do tej pory, porządku,

²⁰ T. EAGLETON: *Święty terror*. Przeł. J. KONIECZNY. Kraków 2008, s. 12.

²¹ Ibidem, s. 22.

²² C. ARCHETTI: *Understanding Terrorism in the Age of Global Media: A Communication Approach*. New York 2013, s. 19.

który wydawał się niepodważalny. W momencie gdy możliwość ta zostaje uświadomiona członkom społeczności w sposób nagły i gwałtowny, za pomocą sugestywnego obrazu destrukcji — spektaklu medialnego — momentalnie miażdżącego ich dotychczasowe poczucie bezpieczeństwa i niwelującego kategorie porządkujące ich obraz świata, uwolniony zostaje pierwotny terror, domagający się oczyszczenia przez wtórne spektakle, przywracające podważany porządek. Przy czym, jak zauważa Eagleton,

przemoc, która wydobywa kulturę z Natury, nie zanika po zakończeniu tego procesu. Wręcz przeciwnie, przybiera postać siły militarnej i staje się niezbędna, aby bronić porządku przed zewnętrznymi zagrożeniami²³.

Furie z *Orestei* Ajschylosa — jak dodaje dalej autor *Świętego terroru* — zamienia w Eumenidy przez zwrócenie agresji na zewnątrz w celu obrony miasta-państwa²⁴.

W wypadku ataków z 11 września i wydarzeń historycznych, jakie za sobą pociągnęły, proces sublimacji intymnego strachu — terroru — wynikającego z poczucia gwałtownej utraty gruntu pod nogami przez członków zachodniej społeczności, a w szczególności Amerykanów, oczyszczenia go i skanalizowania w skierowaną na zewnątrz agresję, służącą rekonstrukcji pierwotnych wyobrażeń na temat właściwego porządku w świecie i odbudowy poczucia bezpieczeństwa właściwego sferze publicznej, powtarzał więc w skali makro to, co na innym poziomie dokonuje się w ramach katartycznego rozładowania uczuć litości i trwogi widza spektaklu teatralnego. 11 września i jego następstwa były teatrem terroru, który realizował się na wielu płaszczyznach, mnożąc różnego rodzaju performanse i daleko wybiegając poza tradycyjnie rozumianą „spektakularność” zamachu terrorystycznego.

²³ T. EAGLETON: *Święty terror...*, s. 32.

²⁴ Zob. ibidem.

Teatr terroru

„Teatrem terroru” zamachy z 11 września i ich następstwa nazywał w artykule dla „Observera” James Burke, dziennikarz i jeden z wybitniejszych zachodnich specjalistów od Al-Kaidy. O działalności terrorystów pisał jako o „spektaklu dramatycznym”, czyli „teatrze”²⁵. Zwrócił uwagę najpierw na praktyki inscenizacyjne, zauważalne w aranżacji przestrzeni krótkich filmów rozsyłanych przez terrorystów do zachodnich mediów: biała ściana splamiona krwią jako tło materiału filmowego, starannie udrapowana flaga bojówki islamistycznej, surowy drewniany stół. Podkreślił, że terroryści są doskonale świadomi realiów rynku medialnego, naznaczonego silną konkurencją przekazów o drastycznych treściach. „Bojownicy wiedzą, że jeśli niewielka grupa ludzi, według konwencjonalnych kategorii lekko tylko uzbrojona, chce zdobyć uwagę widzów [stacji telewizyjnych — J.M.], musi dokonać czegoś naprawdę potwornego”²⁶. Burke „konwencję” filmów z nagraniem „testamentu” terrorystów skojarzył też ze strukturami dramatycznymi — określił je mianem „monologów” — a taśmy ze sfilmowanymi egzekucjami przeanalizował jako niemal pełnoprawne „produkcje dramatyczne”:

Na środku sceny zasiada główna postać, dekoracje i tło są starannie dobrane, podobnie jak rekwizyty, takie jak klatka, w której pojawił się Keneth Bigley, zawierające konkretny przekaz dla konkretnej publiczności. W wypadku ostatnich taśm mieliśmy nawet do czynienia ze scenariuszem, szczegółowo spisanyymi oświadczeniami, które ofiary miały czytać, często w przyprowadzającym o młodości duecie ze swoim zabójcą²⁷.

Teatralny aspekt egzekucji znalazł najbardziej perwersyjny wyraz w wypadku zabójstwa amerykańskiego dziennikarza Daniela Pear-

²⁵ J. BURKE: *Theatre of Terror*. „Observer” from 21.11.2004. <http://www.the-guardian.com/theobserver/2004/nov/21/features.review7> [dostęp: 23.03.2014].

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

la, któremu poderżnięto gardło kuchennym nożem, gdy w rzeczywistości był już martwy²⁸.

Performatywność egzekucji porwanych zakładników opisywała również we wspomnianej książce Hughes, zwracając uwagę na „reżyserskie” ingerencje, montaż wzmacniający ten aspekt opracowywanego materiału, zarówno w odniesieniu do teatralnego efektu, jak i samego przekazu, oraz konieczność jego zastosowania, by performans w ogóle był możliwy.

Fizyczne mocowanie się z głową, by oddzielić ją od ciała, zostaje wycięte [*edited out*] z performansu na ekranie jako czynność podważająca pokaz władzy nad innym oraz kontroli nad *mimesis*. Właściwa czynność zabijania [podkr. w oryginale], ostateczny moment zaniku życia — nie jest performansem²⁹.

Hughes uchwyciła charakterystyczną właściwość relacji między „intymnością” przeżycia a „publicznością” przekazu, która jeżeli ma się zamienić w relację dynamiczną, wymaga zewnętrznej ingerencji, przybierającej postać performansu. Zaryzykowałbym w tym miejscu tezę, że w natłoku przekazów medialnych, stanowiącym podstawową oprawę współczesnego terroryzmu, kształtowanie tej relacji i umiejętność panowania nad nią nabierają istotnego znaczenia: drastyczność wydarzeń inicjowanych przez terrorystów, wymuszona do pewnego stopnia koniecznością funkcjonowania w warunkach zaciętej konkurencji w przestrzeni mediów, przekłada się na silnie sugestywne obrazy mogące wywoływać reakcje niewspółmierne do założonych. Igranie z terrorem w takim rozumieniu, w jakim opisał go Eagleton, jest „zabawą” dość niebezpieczną i łatwo wymykającą się spod kontroli. Spektakl założony w ramach danego performansu może wywrzeć na widzach potężniejsze wrażenie, niż założyli jego autorzy, co może z kolei zmusić szeroko pojętą widownię do reakcji nieprzewidzianej przez tych pierwszych — sprzecznej z ich zamierzeniami. Jako tego właśnie rodzaju performans, który

²⁸ Zob. ibidem.

²⁹ J. HUGHES: *Performance in a Time of Terror...*, s. 48.

wymknął się spod kontroli, możemy analizować wydarzenia z 11 września oraz ich następstwa.

Performanse 11 września

Ich performatywność, jak wspominałem, realizowała się na kilku poziomach, zanim więc przejdę do analizy, chciałbym sprecyzować, na którym z nich mam zamiar się skupić. Schechner akcentuje „okazane działania” jako jeden z punktów odniesienia dla performansu, uszczegółowiając je jako „uwydatnienie działań, podkreślenie ich, przedstawienie”³⁰. Odpowiada to w znacznym stopniu opisywanemu wcześniej rozumieniu terroryzmu jako procesu komunikacji, w którym dopiero „przedstawienie” działań nadaje znaczenie samym działaniom. Te ostatnie są bez niego jałowe i w aspekcie pragmatycznym pozbawione sensu, co uwidacznia się na przykład w opisywanej wielokrotnie w literaturze przedmiotu kategorii „niewinności ofiar” jako jednej z definiujących terroryzm. Celem z kolei „komunikatu” konstruowanego w ramach aktu terroryzmu jest wywarcie wpływu, co znowu zbiega się z opisywanymi przez Schechnera cechami performansu.

Potraktować „jako” performans jakikolwiek przedmiot, dzieło, wyrób — pisze autor *Performatyki* — [...] to zbadać, co czyni ten przedmiot, jak oddziałuje z innymi przedmiotami czy bytami, jak się do nich odnosi. Performanse istnieją tylko jako działania, oddziaływania, stosunki³¹.

Ta uwaga pozwala także podkreślić, że w zarysowanym przez Schechnera rozróżnieniu pomiędzy tym, co „jest” performansem, a tym, co możemy traktować „jako” performans, terroryzm sytuuje się zdecydowanie po tej drugiej stronie, zwłaszcza w przypadku zamachów z 11 września. „Coś »jest« performansem, kiedy określa

³⁰ R. SCHECHNER: *Performatyka...*, s. 43.

³¹ Ibidem, s. 45.

je tak kontekst historyczny czy społeczny, konwencja, użytek czy tradycja”³² — pisze Schechner, a przecież wśród szerokiego spektrum zjawisk społecznych i politycznych trudno chyba znaleźć takie, które wzbudzałoby większy niż terroryzm opór, jeśli traktować je wyłącznie w kategoriach widowiska. Autentyzm nierozzerwalnie związanych z terroryzmem bólu, cierpienia i przede wszystkim śmierci sam w sobie podważa jego potencjalną „teatralność”, czego jaskrawy przykład mogliśmy obserwować w wypadku opisywanej przez Hughes egzekucji zakładnika. W tym kontekście już tylko dla porządku należy dodać, że przy uwzględnieniu kategorii Schechnera terroryzm jest performansem „naprawdę” (w odróżnieniu od performansu „na niby”), co zresztą pozwala zwrócić uwagę na opisywane przez autora *Przyszłości rytuału* rozmyślne zatarcie czy sabotowanie granicy między światem performansu a codzienną rzeczywistością³³, wyraźnie widoczne w wypadku terroryzmu. W tym miejscu warto też przywołać kategorię „nażywości” opisywaną między innymi przez Artura Dudę, który powołując się na Philipa Auslandera, dowodzi, że tego ostatniego „dychotomiczne ujęcie [...] performans zmediatyzowany — performans na żywo niweluje [...] różnice ontologiczne między obrazami teatralnymi i telewizyjnymi”³⁴. 11 września jak żadne inne medialne wydarzenie dowodzi słuszności tego poglądu — już sama ośmiogodzinna transmisja na żywo wydarzeń tego dnia niemalże zniósła różnicę między naocznymi świadkami terrorystycznego „spektaklu” a jego „widzami” jako „spektaklu medialnego”³⁵.

³² Ibidem, s. 54.

³³ Zob. ibidem, s. 58.

³⁴ A. DUDA: *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*. Toruń 2011, s. 49.

³⁵ Przy zastrzeżeniu, że również w tym wypadku mieliśmy do czynienia z selektywnością udostępnianego na żywo materiału, która jednak z racji doniosłości relacjonowanych wydarzeń oraz braku precedensu, procedur, do jakich mogliby odwołać się zarówno reporterzy, jak i prezenterzy i kierownictwo stacji telewizyjnych, miała znacznie bardziej ograniczony zasięg niż zazwyczaj. Zob. K. MOGENSEN, L. LINDSAY, X. LI, J. PERKINS, M. BEARDSLEY: *How TV News Covered the Crisis: The Content of CNN, CBS, ABC, NBC and Fox*. In: *Communication and*

Względnie niewiele jest momentów w historii, które są tak dramatyczne, że ludzie pamiętają, gdzie byli i co robili, kiedy dowiedzieli się o całym wydarzeniu czy to za pośrednictwem mediów informacyjnych, czy dzięki komunikacji interpersonalnej³⁶

— piszą William J. Brown, Mihai Bocarnea i Michael Basil na samym początku swojego tekstu poświęconego reakcjom strachu, żalu i współczucia, wywołanym atakami z 11 września. Artykuł ten opublikowano w 2002 roku, a więc wkrótce po opisywanych wydarzeniach, widać jednak wyraźnie, że już wtedy w zbiorowej świadomości funkcjonowały one w ramach określonej narracji, nadającej im przełomowe znaczenie w najnowszych dziejach świata. Colin Powell, były amerykański sekretarz stanu, już w przemówieniu z października 2001 roku stwierdził odnośnie do zamachów na World Trade Center, że wraz z nimi „skończyła się nie tylko zimna wojna, ale również okres pozimnowojenny”³⁷. Słowa te wpisywały się wyraźnie w dominujący w publicznej debacie zachodniego świata ton dyskursu, będącego z jednej strony reakcją na to, co wydarzyło się miesiąc wcześniej w Nowym Jorku i Waszyngtonie, z drugiej — reakcję tę w sposób niezwykle dynamiczny kształtującego. Trudno, rzecz jasna, odmówić przełomowości wrześniowym zamachom, warto jednak zauważyć, że ich interpretacja, narzucona niemal natychmiast przez taką, a nie inną narrację w mediach i w ogóle sferze publicznej, nie musiała wcale odpowiadać zamierzeniom sprawców ataków, ani też bezpośrednio i jednoznacznie nie wynikała z ich charakteru.

W analizach wydarzeń, które doprowadziły do katastrofy z 11 września, historycy i analitycy cofają się zazwyczaj do czasów okupacji Afganistanu przez Związek Radziecki w latach osiemdziesiątych XX wieku, kiedy po raz pierwszy na froncie walk pojawiło

Terrorism: Public Media Responses to 9/11. Ed. B.S. GREENBERG. New Jersey 2002, s. 107–111.

³⁶ W.J. BROWN, M. BOCARNEA, M. BASIL: *Fear, Grief, and Sympathy Responses to the Attacks*. In: *Communication and Terrorism...*, s. 245.

³⁷ C. POWELL: *Remarks at Business Event*. <http://2001-2009.state.gov/secretary/former/powell/remarks/2001/5441.htm> [dostęp: 23.03.2014].

się nazwisko Osamy bin Ladena. W tym okresie nie wiązano go jeszcze z poglądami antyamerykańskimi, które jednak wkrótce, bo już w 1986 roku, zaczęły się ujawniać. Jak relacjonuje Peter Bergen w swoim obszernym szkicu na temat wojny między Ameryką a Al-Kaidą, przywódca tej ostatniej wzywał do bojkotu amerykańskich produktów, ponieważ „Amerykanie zabierają nam pieniądze i przekazują je Żydom, żeby ci mogli zabijać nasze dzieci w Palestynie”³⁸. Dziesięć lat później bin Laden ogłosił, że pozostaje w stanie wojny z USA, jako jeden z powodów podając to, że Amerykanie zmusili jego organizację do opuszczenia Sudanu. W dyskusjach toczonych pomiędzy radykalnymi islamistami w latach dziewięćdziesiątych Stany Zjednoczone zaczęły wysuwać się na czoło jako wróg numer jeden, przede wszystkim jako potęga wspierająca bardziej „bliskich” wrogów fundamentalistów — reżimy rządzące w krajach arabskich, głównym obszarze ich zainteresowań. Bergen opisuje strategię bin Ladena, rekonstruowaną przez bliskowschodnich dziennikarzy i intelektualistów, związanych z ruchami fundamentalistycznymi, przywołując jego doświadczenia z upadkiem Związku Radzieckiego, wydarzeniem, które pociągnęło za sobą zmianę rządów w krajach Europy Wschodniej. Według Syryjczyka Abu Musaba al-Suriego, bin Laden „był przekonany, że wraz z upadkiem Stanów Zjednoczonych wszystkie komponenty obecnych reżimów arabskich i islamskich upadną również”³⁹. Podobnie w samych publicznych mowach i oświadczeniach bin Laden kładł nacisk nie na wojnę kulturową, „epicki” konflikt między Wschodem a Zachodem, lecz raczej na politykę Stanów Zjednoczonych na Bliskim Wschodzie: „wojny z Irakiem i Afganistanem; wsparcie reżimów, takich jak w Egipcie i w Arabii Saudyjskiej, których przedstawiciele bin Laden uważał za apostatów z Islamu; poparcie udzielone Izraelowi”⁴⁰. Zamachy terrorystyczne w oczach przywódcy Al-Kaidy były więc raczej elementem wojny prowadzonej na szerokim froncie, ograniczonym jednak przede wszystkim do regionu bezpośrednio

³⁸ Cyt. za: P. BERGEN: *The Longest War: The Enduring Conflict between America and Al-Qaeda*. New York—London—Toronto—Sydney 2011, s. 18.

³⁹ Ibidem, s. 24.

⁴⁰ Ibidem, s. 27.

interesującego islamistów, a przeniesienie jej na grunt amerykański — częścią strategii, mającej odwrócić niekorzystny dla bojowników stosunek sił. W zasadzie przypominało to terroryzm w najbardziej klasycznym wydaniu, opisywany jako „broń słabych”, wymierzona w czuły punkt śmiertelnego wroga. W wywiadzie udzielonym kilka tygodni po zamachach z 11 września bin Laden dowodził nawet, że będących celem jego ataku rzekomo „niewinnych” cywilnych Amerykanów jako płacących podatki na rząd i wybierających prezydenta, który poparł Izrael oraz „masakował Palestyńczyków”, można uznać za uprawniony obiekt zamachu. Tym samym podążał śladem pierwszych nowoczesnych terrorystów, dziewiętnastowiecznych zachodnioeuropejskich anarchistów, uznających bywalców obrzucanych bombami kawiarni czy teatrów za przedstawicieli burżuazyjnego społeczeństwa.

Rzecz jasna, sam fakt wyboru terroryzmu jako strategii walki z wrogiem pociągał za sobą konieczność skupienia się na szerszej narracji, adresowanej z jednej strony do widowni zachodniej, a z drugiej — co w tym wypadku było może nawet istotniejsze — do przedstawicieli społeczności islamskich na całym świecie. Terroryzm jako proces komunikacji funkcjonujący w obiegu masowych mediów musi formułować przekazy proste, zrozumiałe i skoncentrowane wokół czarno-białych podziałów.

World Trade Center — jak pisze Philippe Migaux — zostało wybrane z wielu powodów: chęci uderzenia w ikonę amerykańskiej arogancji i potęgi gospodarczej, by zasygnalizować początek globalnej wojny przeciw wszystkim interesom wroga oraz by zaznaczyć ciągłość z pierwszym atakiem mudżahedinów na amerykańskim terytorium sprzed ośmiu lat⁴¹.

Bergen opisuje przekaz Al-Kaidy głoszący „światowy spisek Zachodu i jego marionetkowych sojuszników w świecie islamskim, którego celem jest zniszczenie prawdziwego Islamu; spisek, na któ-

⁴¹ P. MIGAUX: *Al Qaeda*. In: *The History of Terrorism from Antiquity to Al Qaeda*. Eds. G. CHALIAND, A. BLIN. Berkeley—Los Angeles—London 2007.

regu czele stoją Stany Zjednoczone”⁴². Zamierzonym celem bin Ladena było też bez wątpienia maksymalne zwiększenie liczby ofiar zamachu, przekładające się na nośność komunikatu, ale już cała operacja, jeśli spojrzeć na nią z perspektywy wojny, jaką od lat toczyła Al-Kaida, oraz wygłaszanych bardziej lub mniej publicznie deklaracji przywódców organizacji, w mniejszym stopniu była nakierowana na zderzenie cywilizacji, by odwołać się do terminu Samuela Huntingtona, niż na zadanie potężnego ciosu i osłabienie, czy może nawet spowodowanie upadku, głównego przeciwnika stojącego na drodze ku powołaniu w regionie Bliskiego Wschodu i Afryki Północnej muzułmańskiego państwa opartego na prawie szariatatu.

Co więcej, jak zauważa cytowany Migaux, bin Laden przyznał w wypowiedzi z października 2002 roku, że oczekiwał zniszczenia tylko części wież WTC – pięter powyżej miejsca, w które uderzą samoloty⁴³. Nie spodziewał się, że „reality show”, jakie zorganizował dla widowni Wschodu i Zachodu, będzie aż tak widowiskowe. Można też przypuszczać, że nie przewidział skali ani szoku, jaki wywoła w społeczeństwach Ameryki i Europy, ani reakcji zachodnich rządów, w tym rządu amerykańskiego. Po tym, jak Amerykanie właściwie nie odpowiedzieli na dokonany rok wcześniej przez Al-Kaidę atak na ich niszczyciel „USS Cole”, bin Laden uważał USA za kolosa na glinianych nogach i spodziewał się dość ograniczonych kroków z ich strony w odpowiedzi na zamach: wycofania amerykańskich sił z Bliskiego Wschodu lub kolejnego nieskutecznego ataku rakietowego na kryjówki organizacji w Afganistanie⁴⁴. Tymczasem spektakularność nowojorskich wrześniowych obrazów wywołała tak głęboki szok, że oczywista stała się konieczność zastosowania do rozgrywających się na oczach świata wydarzeń innego rodzaju narracji, sytuujących się w radykalnie odmiennych sferach niż ramy militarno-religijnego, na wpół lokalnego konfliktu, taktycznie tylko rozszerzanego na globalną skalę. Jak pisze Jason Burke,

⁴² Zob. P. BERGEN: *The Longest War: The Enduring Conflict between America and Al-Qaeda...*, s. 26.

⁴³ P. MIGAUX: *Al Qaeda...*

⁴⁴ P. BERGEN: *The Longest War: The Enduring Conflict between America and Al-Qaeda...*, s. 59.

choć w najbliższej dekadzie miało dojść do jeszcze wielu ataków terrorystycznych — podobnych do tych, które miały miejsce w poprzednich stuleciach — żaden z nich nawet w przybliżeniu indywidualnie nie wywołał takiego szoku, jak ataki z 11 września⁴⁵.

Dekonstruując swego rodzaju teatralną potencjalność wrześniowych wydarzeń, Burke pisze o „czystym błękitnym niebie», z którego nadleciały samoloty”, metaforze „przedwojennego spokoju, rzekomo pogrzebanego w wyniku ataku”⁴⁶. Przemoc wtargnęła tego dnia w codzienne czynności „zwykłych” ludzi, odbywających właśnie codzienne rytuały w drodze do pracy czy w biurze. Widowiskowość ataku, estetycznie powtarzającego obrazy znane z filmów katastroficznych — i przypuszczalnie świadomie na nich wzorowana⁴⁷ — kontrastowała z indywidualnymi ludzkimi tragediami

mężów dzwoniących do żon z gabinetów na piętrach poniżej tych spalonych, dwustu mężczyzn i kobiet zmuszonych do wyboru między ogniem a upadkiem jako sposobem śmierci, tych, którzy zdecydowali się na ten drugi, telefonów od pasażerów tuż przed rozpoczęciem nieszczęsnej próby odzyskania kontroli nad czwartym porwanym samolotem, strażaków kontynuujących przeszukiwanie pustych pięter w skazanych na zagładę wieżach, z powodu niedziałających nadajników radiowych nieświadomych, że wydano rozkaz ewakuacji płonących budynków, którzy w rezultacie również ponieśli śmierć⁴⁸.

Każdy z przywołanych tu „spektakli dramatycznych” niósł z sobą potężny potencjał grozy, pokrewnej tragicznej „litości i trwode”, wzmacnianej w dodatku sugestią niecodzienności oglądanych

⁴⁵ J. BURKE: *The 9/11 Wars*. London 2011.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ „Atakując symbole amerykańskich finansów i amerykańskiego bezpieczeństwa, [muzułmańscy fundamentaliści — J.M.] nieprzypadkowo mogli wybrać język amerykańskich filmów. [...] Można to uznać jednocześnie za odrzucenie Hollywoodu i za tryumf nad nim — udało się go przelicytować” — pisze Neal Gabler. N. GABLER: *This Time the Scene Was Real*. Cyt. za: R. SCHECHNER: *Performatyka...*, s. 318.

⁴⁸ J. BURKE: *The 9/11 Wars...*

na ekranach telewizorów wydarzeń, ich przynależności do „wyższego” niż zwykły porządku. Opisy wypadków z 11 września zamieniają się czasem w katalogi rozmaitych „nigdy”, podkreślających wyjątkowość tych terrorystycznych zamachów: pierwszy skuteczny atak na Waszyngton od bez mała dwustu lat, pierwszy przypadek wykorzystania cywilnych samolotów jako „pocisków”, pierwszy zamach na tak rozpoznawalny symbol amerykańskiej potęgi itd. W amerykańskich mediach szybko skojarzono 11 września z atakiem na Pearl Harbour⁴⁹, przyrównując zamach do wydarzenia, które pół wieku wcześniej wstrząsnęło poczuciem bezpieczeństwa Amerykanów i — w ich mniemaniu — zagroziło samej egzystencji ich narodu. „Niepowtarzalność”, „niewyobrażalność”, „niepojmowalność” katastrofy wywoływały strach, poczucie zwątpienia w trwałość obowiązującego porządku, nastroje apokaliptyczne. Sugestywność medialnego przekazu, zdominowanego wielokrotnie emitowanymi obrazami najpierw dymiących, a potem upadających wież WTC, miała w sobie potencjał utrwalający poczucie grozy wywołanej szokiem. Owa groza, podszyta niemal metafizycznym lękiem, domagała się z kolei reakcji, kanalizacji za pomocą przekazów co najmniej równie sugestywnych.

Jak jednak zauważa Stuart Croft w książce poświęconej narracjom 11 września, nawet trzy tysiące osobistych tragedii niewiele znaczy, dopóki nie nada im się społecznego znaczenia. „11 września miały miejsce potworne wydarzenia; ale ich znaczenie, a co za tym idzie, reakcja w postaci obranej polityki, były produktem społecznej interakcji, a nie wyimaginowanej »normalnej« czy »zdroworozsądkowej« odpowiedzi”⁵⁰. Croft podkreśla, że kryzys wywołany zamachem mógł doprowadzić do różnego rodzaju reakcji, obejmujących rozmaite narracje⁵¹. Szybko jednak administracja Busha oraz media narzuciły interpretację wydarzeń ukazującą je jako biblijne starcie sił Dobra ze Złem. Już wieczorem 11 września George W. Bush zarysował podstawowe ramy kształtującego się dyskursu:

⁴⁹ B. DEBATIN: „Plane Wreck with Spectators”: *Terrorism and Media Attention*. In: *Communication and Terrorism...*, s. 166.

⁵⁰ S. CROFT: *Culture, Crisis and America's War on Terror*. Cambridge 2006, s. 40.

⁵¹ Zob. ibidem, s. 58.

Dziś nasi współobywatele, nasz sposób życia, a nawet nasza wolność stały się celem ataku w postaci serii rozmyślnych śmiercionośnych aktów terroryzmu. [...] Ameryka stała się celem ataków, ponieważ jesteśmy dla świata najjaśniejszą świecącą latarnią morską wolności i możliwości. I nikt nie zgasi tego światła⁵².

Uznanie ataków za akt świętej wojny, wypowiedzianej społeczeństwu „wolności i możliwości”, domagało się przy tym reakcji, która znacznie wykraczałaby poza operację militarną zmierzającą do ukarania sprawców zamachu i uniemożliwienia im kolejnych aktów agresji. Udowodnienie, że rząd panuje nad sytuacją i że jest w stanie czy to utrzymać, czy zrekonstruować ustalony porządek, wymagało odpowiedzi równie spektakularnej, jak dokonany atak – wtórnych performansów równie sugestywnych, co pierwotny. 15 września odbyło się w Camp David zebranie urzędników administracji odpowiedzialnych za bezpieczeństwo krajowe USA. Gdy Bushowi zaprezentowano plan operacji wojskowej opartej wyłącznie na atakach powietrznych na cele w Afganistanie, odpowiedział: „Nie zrobimy tego w ten sposób. Potrzebujemy zupełnie nowego przekazu, że podchodzimy do tego serio”⁵³. Wprawdzie przegłosowano wtedy chwilowe ograniczenie działań do operacji CIA wymierzonej w reżim talibów, ale tego samego dnia Bush poinstruował Pentagon, by rozpoczął przygotowania do wojny przeciw Irakowi⁵⁴. Mimo że zarówno doradcy Busha, jak i jego wywiad właściwie wykluczali udział tego kraju w organizacji wrześniowych zamachów, szeroko zakrojona kampania bardziej odpowiadała potrzebom spektakularnego działania, podjętego w odpowiedzi na spektakularny atak.

20 września Bush wygłosił w amerykańskim Kongresie przemówienie, które określało strategię amerykańskiego rządu w odniesieniu do bezpieczeństwa narodowego, zagrożonego w wyniku

⁵² Tekst przemówienia prezydenta Busha we wtorek wieczorem, po atakach terrorystycznych na Nowy Jork i Waszyngton. <http://edition.cnn.com/2001/US/09/11/bush.speech.text/> [dostęp: 23.03.2014].

⁵³ Cyt. za: P. BERGEN: *The Longest War: The Enduring Conflict between America and Al-Qaeda...*, s. 56.

⁵⁴ Zob.: ibidem, s. 56.

niedawnego ataku. To w nim padło po raz pierwszy określenie „wojna przeciw terrorowi”:

Nasza wojna przeciw terrorowi — ogłosił Bush — zaczyna się od Al-Kaidy, ale na niej się nie kończy. Nie skończy się, dopóki nie zostanie pokonana każda terrorystyczna organizacja o zasięgu globalnym. [...] Amerykanie nie powinni oczekiwać pojedynczej bitwy, ale całej kampanii⁵⁵.

Wyodrębniając wroga, Bush dokonał również podziału wartości, jaki miał — według niego — obowiązywać w wypowiedzianej właśnie wojnie. „Dlaczego nas nienawidzą? — pytał — Nienawidzą naszych wolności — naszej wolności religii, naszej wolności słowa, naszej wolności do wybierania władzy, zgromadzeń i niezgadzania się ze sobą”⁵⁶. Pojawiło się też w jego przemowie brzemiennie w skutki, słynne stwierdzenie, podkreślające czarno-białe uszeregowanie wartości w definiowanym na nowo świecie: „Albo jesteście z nami, albo z terrorystami”⁵⁷. Terroryści — według Busha — wytoczyli wojnę cywilizacji, Amerykanom, Żydom i chrześcijanom, a walka z nimi miała odtąd przebiegać w myśl narracji kosmologicznego starcia sił Dobra i Zła.

Ewolucję i splot narracji prowadzących do zamachów z 11 września oraz reakcji na nie można więc właściwie analizować jako konkurujące z sobą przekazy performansów o różnych celach, nakładających się na siebie i napędzających się nawzajem. Same ataki pomyślane zostały jako akt komunikacji zakorzeniony w strategii terroryzmu jako procesu komunikacyjnego, podwójnie adresowane: do widowni złożonej z przeciwników — z jednej, i zwolenników islamskiego fundamentalizmu — z drugiej strony. Splot okoliczności — wybór symbolicznego miejsca i nowatorskiej taktyki oraz nieodłącznie związany z performansem element przypadku, który tym razem zapewnił nadspodziewaną skuteczność samego performansu, rozumianą tu jako spektakularność — sprawił, że rezultaty właści-

⁵⁵ Cyt. za: ibidem, s. 57.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem, s. 58.

wego aktu terroryzmu przerosły najśmielsze oczekiwania jego organizatorów, wywołując zbiorową reakcję właściwie niewspółmierną do skali przeprowadzonego ataku⁵⁸. Zamachy, analizowane jako performans, wyzwoliły w jego świadkach i widzach uczucie grozy, terroru podważające ich elementarne poczucie bezpieczeństwa, jako członków społeczności Zachodu, co przygotowało podatny grunt pod narrację, ujmującą rozgrywające się wydarzenia w kategoriach kosmologicznej walki Dobra ze Złem, która miała się stać podstawą kolejnych performansów. Tymi ostatnimi była właściwie cała „wojna przeciw terrorowi”, rozgrywana, podobnie jak wydarzenia z 11 września, jako globalny spektakl medialny, a rozpętana raczej w wyniku konieczności skanalizowania ogólnego poczucia utraty bezpieczeństwa, zbiorowego terroru niż rzeczywistych związków podjętych działań ze strategią eliminacji realnego zagrożenia i zapobieżenia kolejnym atakom. Skierowanie na zewnątrz wynikającej z terroru agresji jednocześnie uspokajało, „oczyszczało” uczucia strachu i grozy wywołane zamachem, i potwierdzało wiarę w trwałość ustalonego porządku rzeczy.

Analiza wydarzeń z 11 września pod kątem nakładających się na siebie narracji, porządkujących je w myśl narzucanych jej uczestnikom kategorii oraz jako performansów konkurujących w przestrzeni medialnej w celu komunikacji wyrazistego przekazu, adresowanego zarówno do audytoriów sprzyjających propagowanej sprawie, jak i tych, przeciwko którym jest ona wymierzona, nie jest niczym nowym. Propozycje odpowiednio Crofta i Schechnera w najbardziej uporządkowany sposób zdają relację z takiego właśnie ujęcia dyskursu poprzedzającego i interpretującego 11 września. Interesującym podejściem wydaje mi się natomiast wzbogacenie tych analiz opisem relacji tego, co intymne, do tego, co publiczne w interesującej nas sferze — w tym wypadku terroru do terroryzmu. W zamachach na WTC nawet intuicyjnie wyczuwamy „coś

⁵⁸ Croft umieszcza ataki z 11 września w kontekście innych zamachów terrorystycznych i sytuacji kryzysowych o podobnej liczbie ofiar, ale o niewspółmiernie mniejszym znaczeniu i wpływie na narrację dominującą w globalnym dyskursie. Zob. S. CROFT: *Culture, Crisis and America's War on Terror...*, s. 41.

więcej” niż w poprzednich głośnych aktach terroryzmu, którymi za pośrednictwem mediów terroryści komunikowali społeczeństwu swoje przekazy. Spektakularność tego aktu, sugestywność wygenerowanych przez niego obrazów, ich paralelność do tekstów kultury rysujących apokaliptyczne wizje upadku świata, a zatem ich mitologizujący potencjał — wywołały w jego świadkach i obserwatorach coś, co moim zdaniem da się analizować jako pokrewne do zaproponowanego przez Eagletona odczucia „świętego terroru”. Obrazy ewokujące uczucie wstrząsu samymi podstawami świata otaczającego ich audytoria zasiały w tych ostatnich terror totalny, którego intymność domagała się przeniesienia w sferę publiczną — i niemal natychmiast została w nią przeniesiona. W ten sposób polityczny akt wojny wywołał wojnę świętą, totalną, sugerującą opis w kategoriach niemal kosmologicznych. Uwzględnienie wpływu czynnika „świętego terroru” na taki, a nie inny przebieg komunikowanych medialnie politycznych wydarzeń otwiera szerokie pole analiz relacji intymnego z publicznym w ramach rozgrywanego w przestrzeni medialnej performansu, z wykorzystaniem zakorzenionych jeszcze w tradycji antycznej kategorii teatralnych i okołoteatralnych.

Jacek Mikołajczyk

The Out-of-Control Performance The Relations between the “Intimate” and the “Public” in 9/11 Attacks

Summary

The article describes the phenomenon of contemporary terrorism in the context of science and performance studies, with special regard to the dynamic relation between the “intimate” terror as a category related to the private, and “public” terrorism, with emphasis on the social. The starting point here is the definition of terrorism as a communicative process, which gains the “spectacular” feature, which in turn functions as a connector with a performative approach to the issue. The author describes propositions of images and phenomena related to terrorism as performances, and later focuses on “terror” as

a pro-theatrical category, which is a basis of emotions and attitudes that shape terrorism. The author subsequently utilizes theoretical tools to describe the origin, the course, and the result of the September 11th attacks. In conclusion, he states that the intimate terror, related to experiences, which can be found at the basis of theatricality in culture, was a vital factor in shaping narrations, which were used in the public sphere to define and interpret the attacks, and performances announced and caused by these narration — the most “spectacular” of which was the so-called “war on terror” — were a kind of a public *catharsis*, channeling and “clearing” the initial feeling of dread, which was caused by the “spectacle” of September 11th.

Jacek Mikołajczyk

Die Performance, die außer Kontrolle geraten ist Das Verhältnis des „Intimen“ zum „Öffentlichen“ in den Terroranschlägen vom 11. September

Zusammenfassung

Der Artikel schildert das Phänomen des gegenwärtigen Terrorismus im Kontext der Lehre von Kommunikation und Performance. Der Verfasser berücksichtigt vor allem die dynamische Relation zwischen dem „intimen“ Terror als einer mit Privatsphäre verbundenen Kategorie und dem „öffentlichen“ Terrorismus, der auf gesellschaftlichen Bereich Nachdruck legt. Der Ausgangspunkt des Artikels ist die Definition des Terrorismus als eines Kommunikationsprozesses, in dem die Mitteilung spektakulär und effektiv wird, was einer performativen Auffassung des Problems ähnelt. Der Verfasser analysiert die mit dem Terrorismus als Performance verbundenen Erscheinungen, um sich dann auf den „Terror“ als eine protheatralische Kategorie, der die Emotionen und die den Terrorismus bildenden Haltungen zugrunde liegen, zu konzentrieren. Dann beschreibt er die Genese, den Verlauf und die Folgen der Terroranschläge vom 11. September 2001. Er gelangt zum Schluss, dass der intime Terror, der den, der Theatralik in der Kultur zugrunde liegenden Empfindungen ähnelt, ein solcher Faktor war, der auf bestimmte Erzählungsweise Einfluss hatte. Mittels solcher Narrationen werden in der öffentlichen Sphäre diese Anschläge definiert und interpretiert. Diese Narrationen, unter denen der sog. Krieg mit dem Terror am spektakulärsten waren, hatten dann verschiedene Performances zur Folge, die eine Art *Katharsis* waren und konnten, die in der Reaktion auf das „Spektakel“ am 11. September erregte primäre Furcht kanalisieren und entlasten.